Deuxième Edition.

REVUE, CORRIGÉE ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE.

NOUVEL
ABÉCÉDAIRE
MUSICAL

OU

THÉORIE SIMPLIFIÉE DES PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES APPLIQUÉE
à l'Étude du Piano

CONTENANT

1° L'ÉPELLATION DES NOTES SUR LA CLEF DE SOL ;
— 2° LA MANIÈRE D'APPRENDRE LES NOTES DE LA CLEF DE FA ;
— 3° LA CONNAISSANCE DES NOTES PLACÉES SUR LES LIGNES ADDITIONNELLES AU-DESSUS ET AU-DESSOUS DE LA PORTÉE ; —
4° LA FORMATION DES GAMMES ET DES INTERVALLES ; —
5° ET LA MANIÈRE DE PLACER LE CORPS, LES BRAS ET LES MAINS SUR LE PIANO ;

SUIVIE

DE NOTICES HISTORIQUES SUR TOUS LES SIGNES DE MUSIQUE

ET ACCOMPAGÉE

D'UN TRÈS-GRAND NOMBRE D'EXEMPLES

COMPOSÉS TOUT EXPRÈS POUR SES ÉLÈVES

PAR

GUST. SMITH

ORGANISTE DE ST. PATRICE

Professeur de musique au Pensionnat du Sacré-Cœur.

PRIX : 25 CENTS.

MONTREAL

CHEZ LAURENT, LAFORCE ET Cie

131, RUE NOTRE-DAME, 131.

1864

Enrégistré suivant l'acte de la Législature Provinciale, en l'année Mil-huit-cent-soixante-quatre, par GUST. SMITH, au bureau du Régistrateur de la Province du Canada.

TYPOGRAPHIE MUSICALE
DE
SMITH & LEPROHON
144, Rue Craig.—Montréal.

AVERTISSEMENT SUR LA 2e ÉDITION.

Nous disions dans le *Prélude* de la première édition de l'*Abécédaire Musical* : " Le goût de la musique et sa pratique sont tellement répandus en Canada, que nous avons pensé qu'un *Abécédaire* du genre de celui-ci serait accueilli avec quelque faveur par les artistes en général, et, en particulier, par les amateurs."

Plus loin, nous ajoutions : " Dès lors, pénétré de l'utilité de cet ouvrage, nous ne l'avons rédigé qu'après avoir mûrement réfléchi sur la forme qu'il convenait d'adopter pour l'instruction de nos élèves. C'est ainsi que nous sommes arrivé à simplifier la théorie musicale, et, pour atteindre ce résultat, nous l'avons dépouillée de plusieurs règles qu'un usage suranné a placées dans quelques méthodes modernes."

Et enfin, nous terminions ainsi : " Nous espérons que ce livre, peu volumineux et présenté sous la forme d'un in-octavo ordinaire, contribuera à populariser l'art musical en en rendant les commencements plus faciles pour ceux qui, sans prétendre jamais devenir de grands musiciens, ont cependant le vif désir de parvenir à déchiffrer des pièces de musique d'un ordre supérieur."

Non-seulement la première édition de notre *Abécédaire Musical* est épuisée, mais il en est de même du *Parfait Musicien* que nous rédigeâmes, il y a quelques années, sur les méthodes les plus en vogue.

Aujourd'hui, une deuxième édition de l'*Abécédaire Musical* nous est demandée, et, pour satisfaire aux désirs des professeurs et des élèves, nous nous sommes mis à l'œuvre en augmentant de près du double la matière de cette théorie musicale sans augmentation de prix.

Nous y avons ajouté un nombre considérable d'exemples nouveaux se rapportant — 1° *à l'épellation des notes sur la clef de Sol* ; 2° *à la manière d'apprendre promptement les notes de la clef de Fa* ; 3° *à la connaissance des notes placées sur les lignes addi-*

tionnelles au-dessus et au-dessous de la portée ; 4° à la formation des Gammes et des Intervalles ; 5° et enfin sur la manière de placer le corps, les bras et les mains sur le piano.

De plus, nous avons accompagné chaque partie de notre livre d'une *notice historique* sur tous les signes employés dans l'art musical. Nous pensons que ces notes intéresseront les élèves et leur faciliteront le travail.

Voulant donner à notre *Nouvel Abécédaire Musical* une valeur réelle, nous l'avons revêtu d'une forme nouvelle, c'est-à-dire que nous avons fait l'*application de toute notre théorie à l'étude du piano*, de manière à ce que l'élève apprenne ses principes en même temps qu'il étudie le mécanisme du piano. Cette méthode nous semble la meilleure, et, dans son emploi, nous en avons toujours obtenu les résultats les plus satisfaisants.

C'est donc d'après notre expérience que nous avons écrit dans un langage concis le rudiment musical que nul ne doit ignorer s'il veut parvenir à un talent sérieux ; les professeurs les plus célèbres insistent toujours sur ce dernier point.

Sous le rapport typographique, nous avons apporté le plus grand soin dans l'impression du *Nouvel Abécédaire Musical*, et nous osons espérer que le public voudra bien considérer la modicité du prix de ce livre qui est fixé, comme précédemment, à 25 *cents* l'exemplaire ou *deux dollars* la douzaine. Imprimé dans notre établissement, nous n'avons rien voulu épargner pour faire de ce traité musical un livre modèle et dont la dépense fut minime pour le novice. Le bon marché et l'élégance sont deux garanties de succès pour un livre de classe.

GUST. SMITH.

Le 15 juin 1864.

PRÉFACE.

En publiant sur un plan entièrement nouveau une petite THÉORIE MUSICALE, nous avons eu pour but d'obvier à plusieurs inconvénients sérieux qui ont été depuis longtemps signalés dans les écoles.

Jusqu'à ce jour les Théories Musicales mises entre les mains des élèves ont été écrites sur divers plans progressifs et, pour ainsi dire, échelonnés selon les besoins présumés des enfants aux différentes phases de leur intelligence. De là, la nécessité constante pour eux de se procurer des théories dont les plus élémentaires sont insuffisantes, et dont les plus complètes, détaillées d'une manière excessive, sont en général trop volumineuses et d'un prix élevé.

C'est une erreur de croire que ces ouvrages si étendus soient d'une grande utilité pour l'élève pendant le temps de ses études; loin de là, il y trouve souvent matière à de nombreuses distractions, il y suit l'explication et le développement de formules dont il n'a nul besoin pour l'heure, et qui l'éloignent du cercle d'idées tracé par son devoir; il échappe ainsi à la surveillance du maître. Une lecture sans ordre, sans méthode et à *bâtons rompus*, ne laisse rien dans l'esprit, ou seulement de vagues notions dont la trace est bientôt effacée; c'est un aliment pour la curiosité de l'élève, c'est donc une perte de temps.

Il nous a donc paru utile de rédiger un Abécédaire Musical renfermant les documents exigés pour l'instruction primaire et en même temps à la portée de tous les élèves par la modicité de son prix.

Enfin, nous avons introduit dans notre *Nouvel Abécédaire Musical* des notices historiques sur les différents signes employés pour écrire la musique : ces notices présentent un véritable intérêt par les noms qui y sont consignés.

Nous espérons que les Directeurs des Colléges ainsi que les Supérieurs des Communautés voudront bien accueillir favorablement notre nouvelle édition de l'Abécédaire Musical dont la première est entièrement épuisée.

Nous serions heureux qu'ils voulûssent bien adopter notre livre qui

est écrit d'après les mêmes doctrines que celles employées dans une quantité d'ouvrages du même genre qui viennent de France et qui se vendent à un prix plus élevé que le livre que nous publions et que nous avons imprimé avec le plus grand soin. Élève de l'École Française, nous ne saurions nous écarter des principes qui régissent l'art musical. De plus, ayant une parfaite connaissance du caractère et des aptitudes des enfants, en Canada, nous nous sommes attaché à écrire notre ouvrage avec concision et à exposer les nombreux exemples qu'il contient avec cette clarté qui est si nécessaire dans l'enseignement d'un art.

Comme l'étude du solfége est indispensable à toute personne qui désire être bonne musicienne, nous avons en *manuscrit* un *Solfége facile* avec accompagnement de piano que nous avons écrit pour faire suite à *l'Abécédaire Musical.*

Chaque exercice vocal de ce solfége est composé sur le texte même de notre Abécédaire et deviendra un *supplément* obligé pour quiconque adoptera l'Abécédaire Musical.

Les Tablettes vocales ou l'École de la Mesure: tel sera le titre de ce livre. Il représentera un nouveau Solfége analysé à l'usage des Pensionnats, et chaque exercice est destiné à mettre en pratique un *principe* de musique tiré de l'Abécédaire Musical.

Nous mettrons le prix de ce Solfége en rapport avec celui si minime de l'Abécédaire Musical, et toute personne qui achètera les deux livres réunis aura droit à une réduction de prix sur le prix déjà marqué.

DIRECTION

POUR LE TRAVAIL DES ÉLÈVES.

1. — Le professeur fera ses démonstrations sur un tableau, et chaque élève prendra son ardoise sur laquelle il copiera les exemples tracées sur le tableau. — L'*ardoise* et le *tableau* seront réglés à l'avance, et les *portées* devront être placées à égale distance.

2. — Le professeur tracera et expliquera tous les exemples contenus dans l'*Abécédaire*.

3. — Comme une classe se compose toujours de quelques sujets intelligents, le professeur les désignera, chacun à son tour, pour tracer les démonstrations sur le tableau. — Ces sujets d'élite auront le titre de *Moniteur*.

4. — Le professeur nommera 1 [illegible] *oar* 5 *élèves*, et ces derniers devront écouter et suivre ce monite[illegible] [illegible]us grande attention.

5. — Les fonctions du Moniteu[illegible] *guider* l'intelligence des élèves confiés à leur direction lorsqu'il [illegible]ude du *Solfége;* ce système est excellent pour l'exécution d'un morceau écrit à plusieurs parties.

6. — Le professeur ne quittera un *principe* que lorsque les élèves le sauront de manière à pouvoir en faire la démonstration sur le tableau.

7. — Le professeur s'appliquera à employer un langage qui soit à la portée de ses élèves.

NOTICE

SUR

LA MUSIQUE.

Qu'est-ce que la musique ?

La Musique est l'art de produire des *sons* qui flattent l'oreille, et la réunion de plusieurs sons détermine les trois éléments suivants :

1° La **Mélodie** ou une suite de sons qui produit des modulations agréables. La *Mélodie* est à proprement parler le discours musical ; elle appartient au chant pris seul, indépendamment de tout accompagnement ;

2° L'**Harmonie**, qui est aujourd'hui la science des *Accords*, laquelle se divise en deux parties principales : la théorie des *Accords isolés* et la théorie de la *Succession des accords ;*

3° Et le **Rhythme**, expression qui signifie un mouvement réglé et mesuré ; ainsi c'est la différence qui résulte, dans les mouvements, de la *vitesse* ou de la *lenteur*, de la *longueur* ou de la *brièveté* du temps mis à les accompâir. On marque le *Rhythme* d'un air quand on se borne à en *battre la mesure ;* enfin, une musique *rhythmique* est celle qui est ordonnée avec une parfaite symétrie dans les membres dont se composent ses périodes.

Deuxième Édition.

NOUVEL
ABÉCÉDAIRE MUSICAL.

PREMIÈRE PARTIE.

ARTICLE I.

Notions préliminaires.

1. **Demande.** — Qu'est-ce que la Musique ?

Réponse. — La *Musique* est le résultat de plusieurs *sons* combinés de manière à nous les rendre agréables à l'oreille.

2. **D.** — De quels Signes se sert-on pour écrire la musique ?

R. — Les *signes* dont on se sert pour écrire la musique sont : la *Portée* — les *Clefs* — les *Notes* — les *Figures de Notes* — les *Silences* — le *Point* — le *Dièse* — le *Bémol* — et le *Bécarre*.

De la Portée.

1. **D.** — Qu'est-ce qu'une Portée ?

R. — Une *Portée* est représentée par *cinq lignes* et *quatre espaces*, et elle est ainsi nommée parce que ces Cinq lignes et leurs Quatre Espaces portent les notes et les différents signes de l'écriture musicale.

2. **D.** — Comment compte-t-on les Cinq lignes de la portée et leurs Quatre espaces ?

R. — On compte les *Cinq lignes* de la *portée* et leurs *quatre espaces* en commençant par en bas.

LE MAITRE : Tracez la figure d'une Portée.

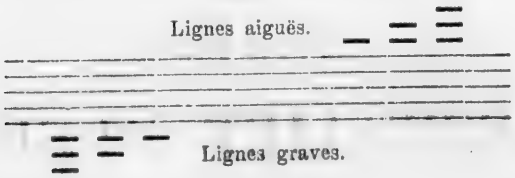
La Portée.

	5		
	4	4	
	3	3	
Lignes.	2	2	*Espaces.*
	1	1	

3. **D.** — Comment nomme-t-on les Lignes placées au-dessus et au-dessous de la Portée ?

R. — Les *lignes* placées *au-dessus* et *au-dessous* de la Portée se nomment *lignes supplémentaires graves* et *aiguës*.

LE MAITRE. Tracez cet exemple sur la portée.



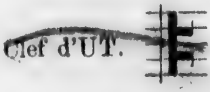
ARTICLE II.

Des Clefs.

1. **D.** — Qu'est-ce qu'une Clef ?
R. — Une *Clef* est un signe qui sert à faire connaître le nom des notes.

2. **D.** — Combien y a-t-il de figures de Clef ?
R. — Il y a *trois* figures de *Clef :* la Clef de *Sol* — la Clef de *Fa* — et la Clef d'*Ut*. (*)

LE MAITRE. Tracez ces trois figures de Clef.

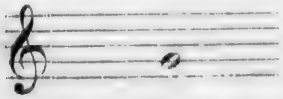
Clef de SOL. Clef de FA. Clef d'UT. 

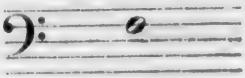
3. **D.** — Où place-t-on chacune de ces trois Clefs ?
R. — On place chacune de ces trois *Clefs* en *tête* de la Portée.

4. **D.** — Sur quelle ligne pose-t-on la Clef de Sol ?
R. — On pose la *Clef de Sol* sur la *deuxième ligne* de la Portée.

5. **D.** — Sur quelle ligne pose-t-on la Clef de Fa ?
R. — On pose la *Clef de Fa* sur la *quatrième ligne* de la Portée.

LE MAITRE: Tracez la position de chaque Clef sur la Portée.

Clef de Sol 2e. Ligne. 

Clef de Fa 4e. ligne. 

6. **D.** — Que fait chaque Clef posée en tête de la Portée ?
R. — Chaque *Clef* donne *son nom* à la note qui est placée sur la même ligne ; c'est ainsi que la note *Sol* est placée sur la *seconde* ligne, et que la note *Fa* est placée sur la *quatrième* ligne de la Portée.

(*) Nous ne parlerons dans ce livre que de la clef de Sol et de la clef de Fa.
— Comme nous faisons suivre notre théorie d'un *Solfége*, nous avons adopté l'épellation des notes en *syllabes* au lieu des lettres.
— L'étude du solfége est indispensable aux pianistes.

ARTICLE III.

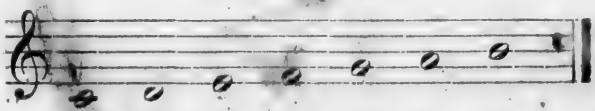
Des Notes.

1. **D.** — Combien y a-t-il de Notes pour écrire la musique ?
R. — Il y a *Sept Notes* pour écrire la musique.

2. **D.** — Comment nomme-t-on les Sept Notes ?
R. — Les Sept Notes de musique se nomment : *DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.*

LE MAITRE : Tracez les Sept Notes sur la Portée.

Nom des Sept Notes.



do* ré mi fa sol la si

3. **D.** — Où place-t-on les Notes ?
R. — On place les *Notes* sur les *Lignes* et dans les *Espaces*.

4. **D.** — Quelles sont les Notes qu'on place sur les cinq Lignes ?
D. — Les *Notes* qu'on place sur les *Cinq lignes*, sont :

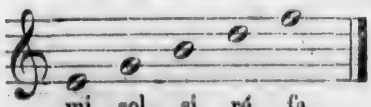
MI, SOL, SI, RÉ, FA.

5. **D.** — Quelles sont les Notes qu'on place dans les quatre Espaces ?
R. — Les *Notes* qu'on place dans les *Quatre Espaces*, sont :

FA, LA, DO, MI.

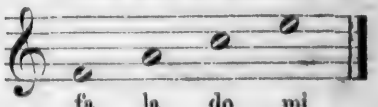
LE MAITRE : Tracez ces notes sur les Lignes et dans les Espaces de la Portée.

Notes sur les Lignes.



mi sol si ré fa

Notes dans les Espaces.



fa la do mi

OBSERVATIONS.

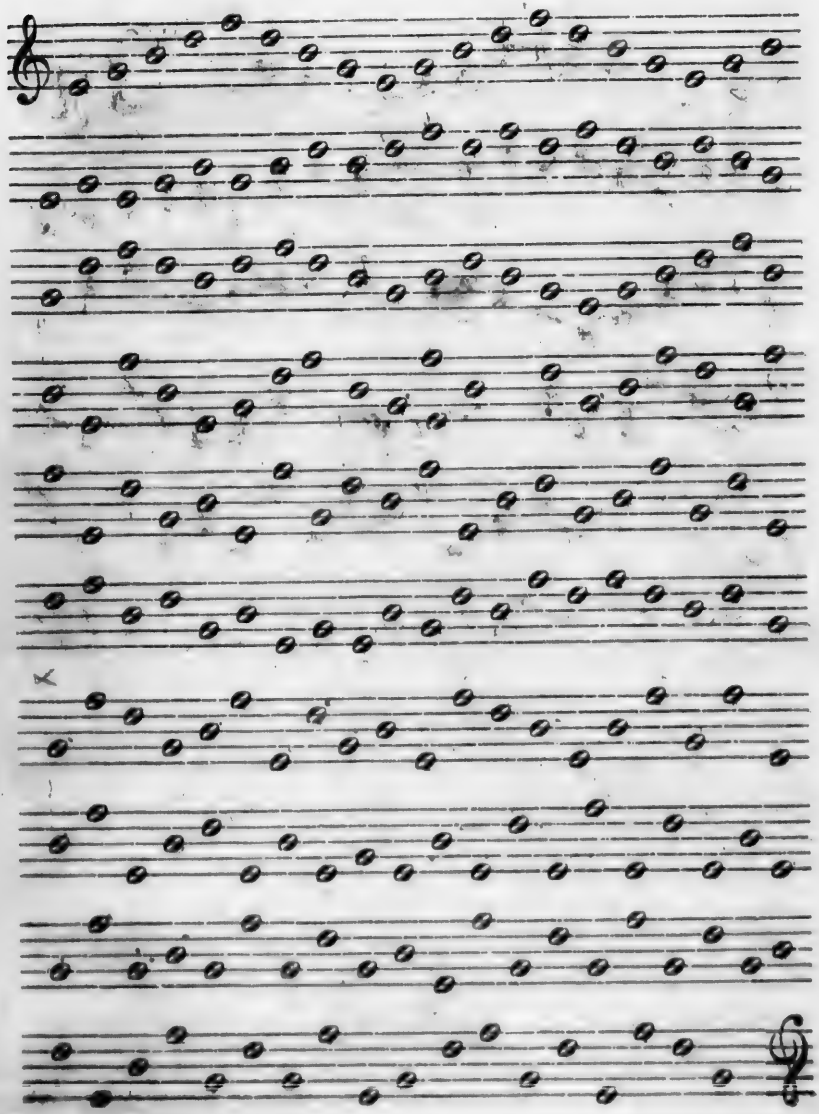
Les deux tableaux suivants sont écrits pour faire épeler aux élèves les notes sur les lignes et les notes dans les espaces.

De plus, nous avons doublé la notation de chaque tableau en plaçant une clef retournée à la fin de la dernière ligne ; il suffira donc de faire épeler d'abord le tableau dans sa position naturelle et ensuite de mettre le livre de *bas en haut* pour faire nommer les notes dans une autre position. — Il en sera exactement de même pour l'épellation des notes de la clef de Fa.

(*) Autrefois les Français disaient *ut* ; il est mieux de faire comme les Italiens et de prononcer *do* ; cette syllabe est plus douce.

Exercice sur l'épellation des notes placées sur les lignes.

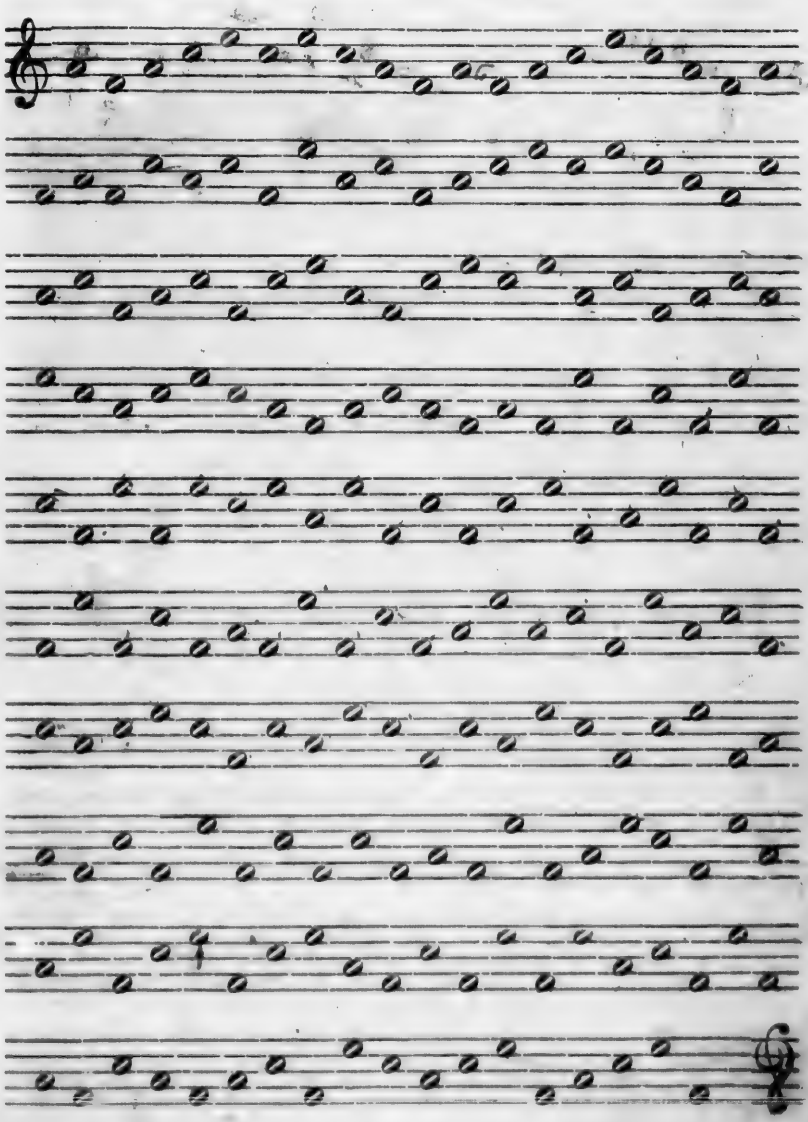
Faites nommer distinctement chaque note.



(Mettez le livre de *bas en haut* pour nommer les notes.)

Exercice sur l'épellation des notes placées dans les espaces.

Faites prononcer dsitinctement chaque note.



(Placez le livre de *bas en haut* pour épeler les notes.)

ARTICLE IV.

Des lignes additionnelles.

1. **D.** — Comment appelle-t-on cette ligne qui traverse la note Do ?
(*Voy.* le premier exemple à la page 3.)

R. — Cette ligne fait partie d'une série de lignes appelées *lignes additionnelles.*

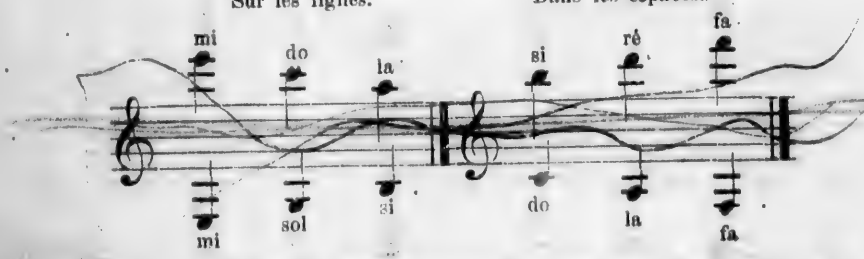
2. **D.** — Quel est l'usage de ces lignes ?

R. — Ces lignes servent à augmenter, soit en bas, soit en haut, le nombre de notes, excédant la portée musicale, et elles représentent ainsi la même utilité, pour chaque note, que celles de la portée musicale, en ne lui accordant cependant, dans son parcours, que la longueur nécessaire à traverser la note.

3. **D.** — Les notes sont-elles toujours placées sur les cinq lignes et dans les quatre espaces de la portée ?

R. — Non; elles s'étendent fréquemment au-dessus et au-dessous de la portée; c'est pour cette raison qu'on se sert de lignes additionnelles.

Ex :



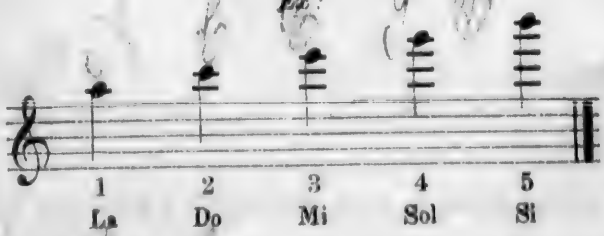
4. **D.** — Ces lignes remplissent-elles exactemment le même office que la portée musicale ?

R. — Oui; elles représentent également les lignes et les espaces soit que l'on veuille placer les notes sur les lignes ou dans les espaces.

5. **D.** — Quelles sont les notes sur les lignes additionnelles au-dessus de la portée avec la clef de Sol.

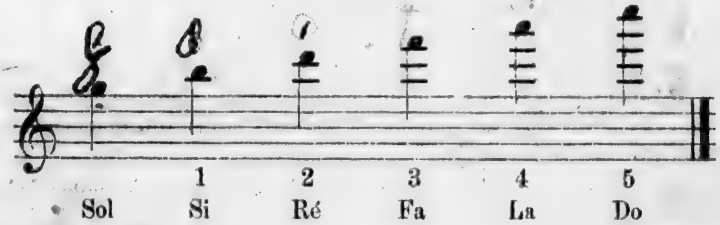
R. — Ces notes s'appellent: La, Do, Mi, Sol, Si, ainsi représentées :

Ex :



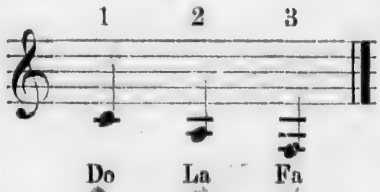
6. **D.** — Quelles sont les notes dans les espaces additionnels ?
R. — Ces notes s'appellent : Sol, Si, Ré, Fa, La, Do, ainsi posées :

Ex :



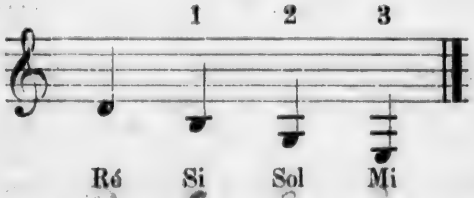
7. **D.** — Quelles sont les notes sur les lignes additionnelles au-dessous de la portée avec la clef de sol ?
R. — Ces notes s'appellent : Do, La, Fa, ainsi représentées :

Ex :



8. **D.** — Quelles sont les notes dans les espaces additionnels au-dessous de la portée avec la clef de Sol ?

Ex :



9. **D.** — A quel instrument convient cette série de notes placées au-dessus et au-dessous de la portée musicale ?
R. — Ces notes placées au-dessus ou au-dessous de la portée conviennent surtout pour le piano qui, aujourd'hui, présente à l'exécutant, sept octaves complètes de Do à Do, soit 49 touches blanches et 35 touches noires, total : 84 touches sur le clavier de cet instrument.

Nota. — Le chiffre placé au-dessus de chaque note, dans tous ces exemples, indique le nombre de lignes nécessaires à la formation de la note.

ARTICLE V.

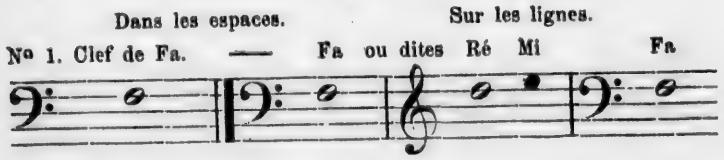
Des Notes de la clef de Fa.

1. **D.** — Sur quel ligne place-t-on la clef de Fa ?
R. — Sur la quatrième ligne de la portée.

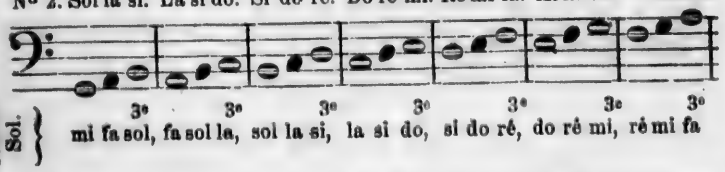
2. **D.** — Quelle est la note qui prend cette place ?
R. — C'est la note Fa, et elle s'appèle ainsi (quoique cette note soit un *ré* à la clef de Sol) parce que c'est toujours la clef qui donne son nom à la note qui est placée sur la même ligne qu'elle.

3. **D.** — Comment fait-on pour apprendre à connaître les notes de la clef de Fa ?
R. — On nomme d'abord la note telle qu'elle serait sur la clef de Sol, et on dit *Ré* en ajoutant les deux notes suivantes *Mi*, *Fa* : cette dernière note est celle que l'on doit frapper sur le piano.

Ex :



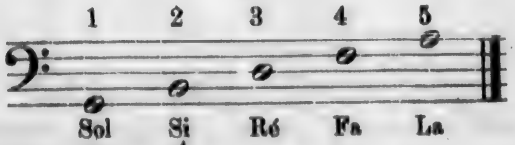
Autre exemple.



4. **D.** — Les notes de la clef de Fa conservent-elles toujours la même position eu égard à la note de la clef de Sol ?
R. — Les notes de la clef de Fa se trouvent toujours être placées à la 3me note en montant, et en prenant pour point de départ la note de la clef de Sol, ainsi que je le démontre sur le deuxième exemple.

5. **D.** — Quelles sont les notes de la clef de Fa placées sur les cinq lignes de la Portée ?
R. — Ces cinq notes sont : Sol, Si, Ré, Fa, La.

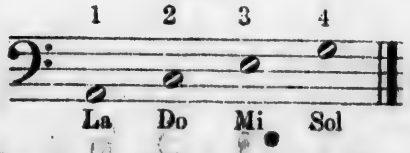
Ex :



6. **D.** — Quelles sont les notes de la clef de Fa placées dans les quatre espaces de la portée ?

R. — Ces quatres notes sont: La, Do, Mi, Sol.

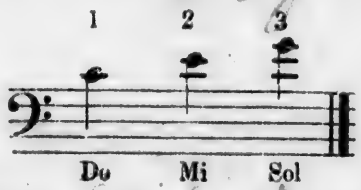
Ex :



7. **D.** — Quelles sont les notes de la clef de Fa placées sur les lignes additionnelles au-dessus de la portée. ?

R. — Ce sont les notes: Do, Mi, Sol.

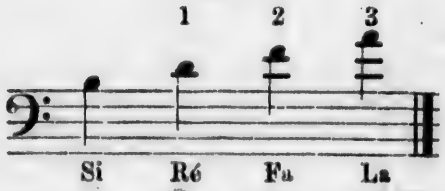
Ex :



8. **D.** — Quelles sont les notes de la clef de Fa placées dans les espaces additionnels au-dessus de la portée ?

R. — Ce sont les notes: Si, Ré, Fa, La.

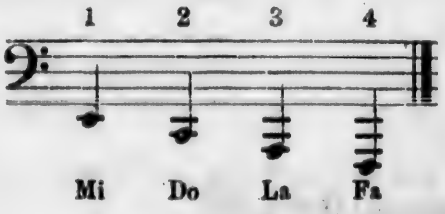
Ex :



9. **D.** — Quelles sont les notes de la clef de Fa placées sur les lignes additionnelles au-dessous de la portée ?

R. — Ce sont les notes: Mi, Do, La, Fa.

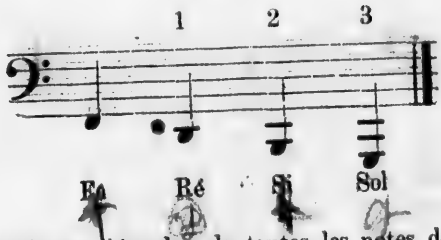
Ex :



10. **D.** — Quelles sont les notes de la clef de Fa placées dans les espaces additionnels au-dessous de la portée ?

R. — Ce sont les notes: Fa, Ré, Si, Sol.

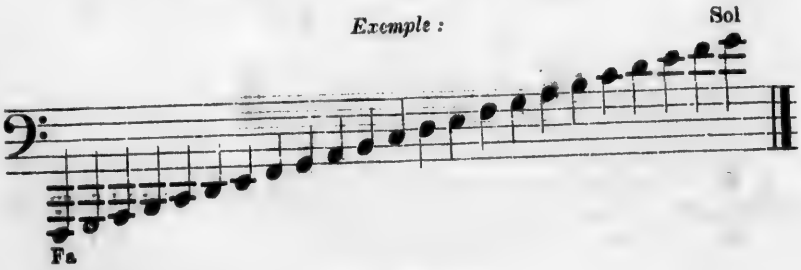
Ex :



11. **D.** — Quelle est l'étendue de toutes les notes de la clef de Fa ?

R. — L'étendue de ces notes est de 23 sons.

Exemple :



OBSERVATIONS.

Les professeurs feront bien de n'apprendre les notes de la clef de Fa aux élèves que lorsque ceux-ci connaîtront parfaitement celles de la clef de Sol. Le moyen que j'ai indiqué en commençant, pour épeler les notes de la clef de Fa, m'a toujours fort bien réussi. Je pense donc que c'est la manière la plus prompte de l'enseigner aux enfants dont la mémoire est facile à exercer.

REMARQUES.

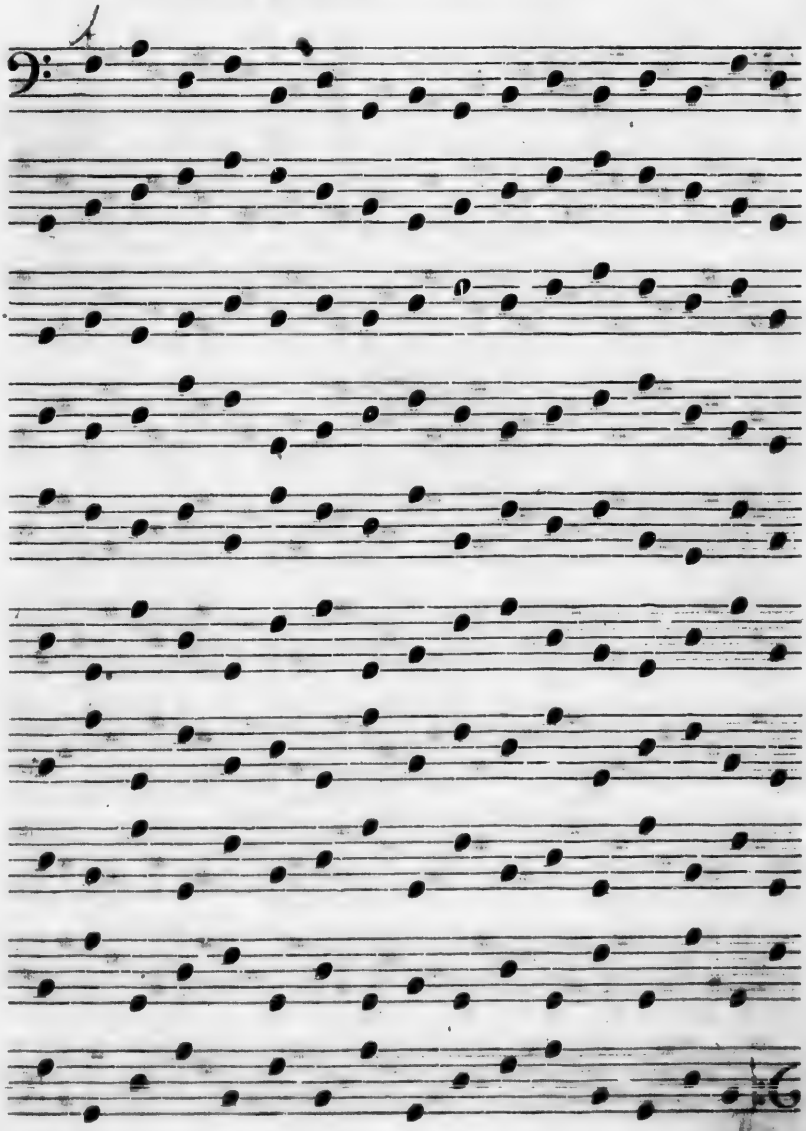
Avant de faire épeler les deux tableaux suivants, il est important de bien faire comprendre à l'élève la position des notes de la clef de Fa eu égard à celles de la clef de Sol.

Démontrez avec le secours du deuxième exemple sur la page 8 de quelle manière il faut nommer chaque note de la clef de Fa.

Ne quittez pas cette première partie sans qu'elle soit parfaitement comprise par l'élève.

Exercice sur l'épellation des notes placées sur les lignes.

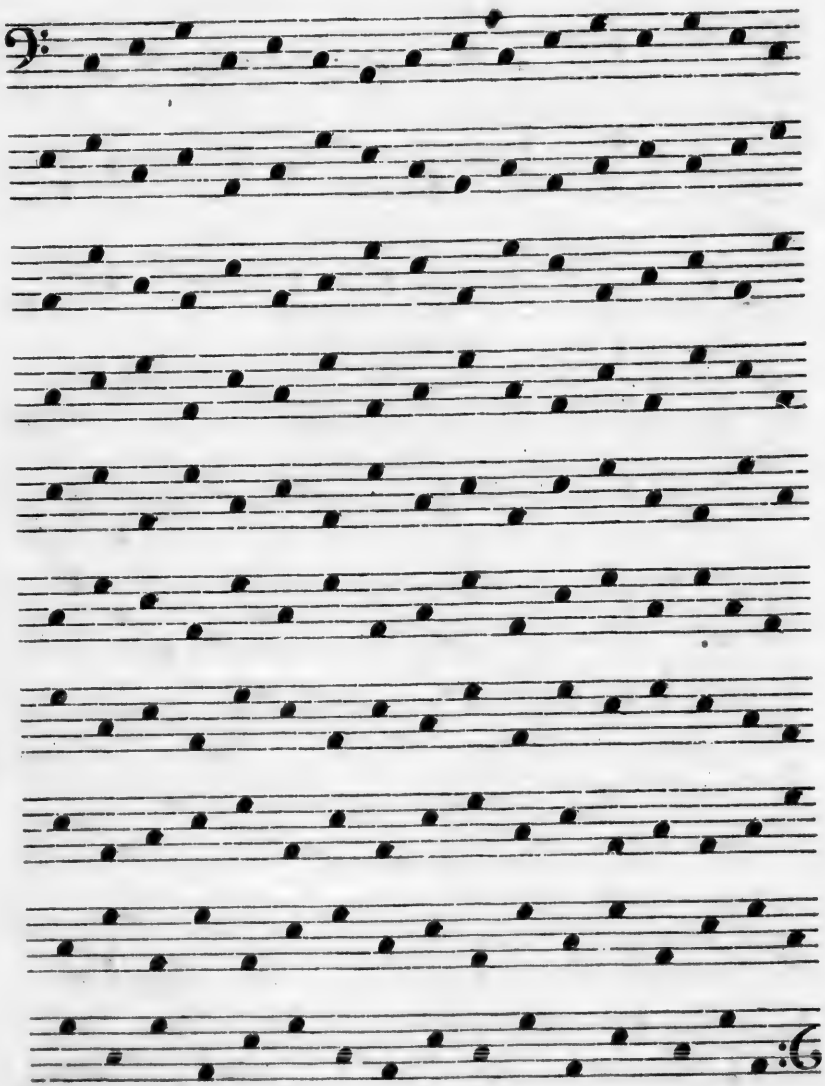
Faites nommer distinctement chaque note.



(Mettez le livre de *bas en haut* pour nommer les notes.)

Exercice sur l'épellation des notes placées dans les espaces.

Faites prononcer distinctement chaque note.



(Placez le livre de *bas en haut* pour épeler les notes.)

RÉCAPITULATION DES QUESTIONS PLACÉES DANS LA PREMIÈRE PARTIE.

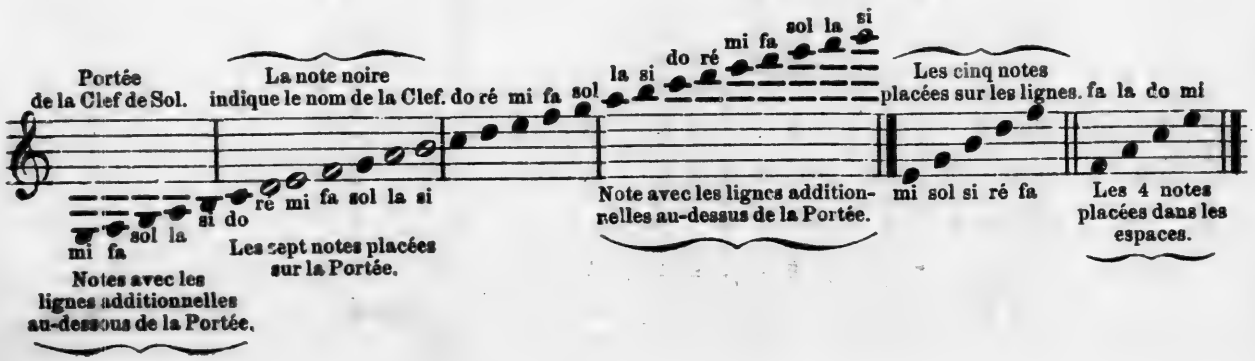
Questionnez l'élève au simple aperçu de ce tableau. S'il se trompe sur un point, faites le lui repasser, car il est important, dès le commencement, que l'élève soit bien fixé sur la manière d'étudier.

Cette première partie doit être étudiée avec le plus grand soin.

Le professeur devra exiger que l'élève apprenne *par cœur* toutes les questions, et, si quelques unes paraissaient embarrasser l'élève, il faudrait alors les lui expliquer avec patience, y revenir même souvent, afin qu'il les comprenne bien.

Il ne faut jamais rebuter les jeunes intelligences; mieux vaut, si l'élève ne peut comprendre, abandonner le point incompris sauf à y revenir plus tard; ce système satisfait l'élève et redouble son ardeur.

De plus, le professeur devra toujours adopter un langage simple et précis, et toujours à la portée du caractère de son élève. Cette méthode est certainement la plus rationnelle et la plus agréable aux novices.



NOTICE HISTORIQUE

SUR LES SIGNES DE MUSIQUE PLACÉS DANS LA PREMIÈRE PARTIE DE CE LIVRE.

1. — Origine de la musique et de la restauration de cet art.

Malgré les citations de De la Borde (Essais sur la musique) de Stafford (Histoire de la musique), et les passages de la Bible, cette partie de l'Histoire de la musique est très-obscure et ne nous offre aucun appui; tout ce qui a été écrit sur ce sujet est fort conjectural. Le père Amiot pense que le premier musicien chinois, appelé Fo-hi, n'était autre que Noé; que cet art, qui était loin d'être ce que nous le voyons aujourd'hui, avait été importé en Chine par les premières migrations parties de l'Indoustan, et que des Chinois, il serait arrivé jusqu'à nous, en passant par les Egyptiens, les Grecs et les Romains.

Voir les auteurs ci-dessus; — Fétis (Résumé philosophique de l'Histoire de la musique); — Choron (Sommaire de l'Histoire de la musique); — Adrien de Lafage (Encyclopédie musicale); — la Revue musicale, 1830, 4e volume; — et la Bible, chapitre IV, de la Genèse.

2. — La Portée Musicale.

D. — À qui attribue-t-on l'invention de la portée musicale?

R. — On croit que Guido inventa les quatre premières lignes; Jean de Muris, chanoine français, qui vivait au quatorzième siècle, ajouta la cinquième ligne.

3. — Les Clefs.

D. — À qui attribue-t-on l'invention et la modification des clefs?

R. — Les clefs furent inventées et modifiées par Jean de Muris.

4. — Les Notes.

D. — Que signifie le mot *note* ?

R. — Le mot note à la même signification que le mot *son*, c'est-à-dire qu'il y a sept notes qui représentent sept sons différents appelés: Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si.

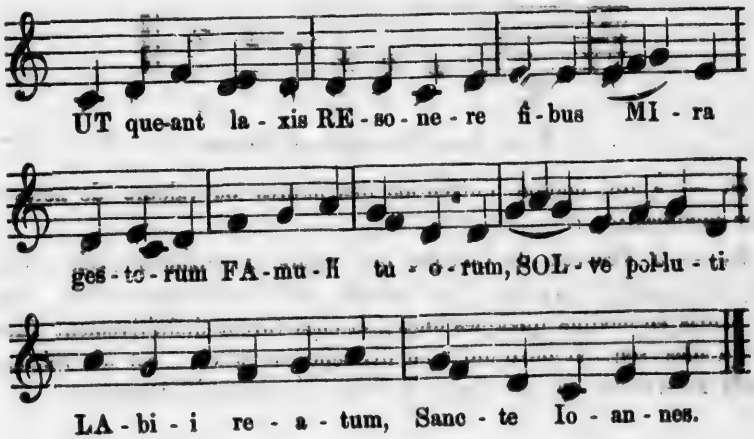
D. — Par qui ces sons ont-ils été ainsi nommés ?

R. — Les six premiers sons ont été nommés par Gui d'Arezzo, moine italien, qui vivait au onzième siècle. Il indiqua ces syllabes pour mieux retenir la succession des sons.

D. — Ces noms ont-ils une signification ?

R. — Oui; ces noms sont les premières syllabes de chaque vers de la première strophe de l'hymne de St. Jean; en voici le chant:

Hymne de St. Jean
en notation moderne.



D. — Par qui le *Si*, septième son, a-t-il été nommé ?

R. — Il a été nommé par Jean Lemaire, musicien Français, qui vivait au dix-septième siècle.

D. — Les lettres alphabétiques qui sont placées contre les chevilles du piano ne représentent-elles pas aussi des sons ?

R. — Oui; elles les représentent dans cet ordre: A *la*, B *si*, C *ut*, D *ré*, E *mi*, F *fa*, G *sol*.

D. — À qui est attribuée cette signification des sons ?

R. — Elle est attribuée à Saint Grégoire, Pape, qui vivait vers la fin du sixième siècle.

D. — Comment s'appelle cette suite de notes donnée avec les clefs et leurs positions ?

R. — Elle s'appelle *gamme* ou *échelle musicale*.

D. — Pourquoi l'appelle-t-on ainsi ?

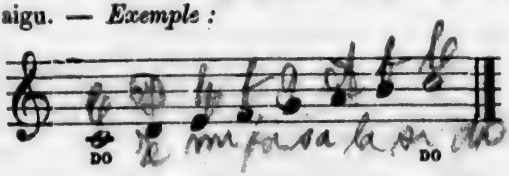
R. — Au onzième siècle une corde au grave, ayant été ajoutée au système connu, et cette corde ayant été désignée par le *gamma* des Grecs, la série de sons prit le nom de cette lettre.

D. — De combien de notes une gamme complète doit-elle être composée ?

R. — De huit notes.

D. — Quelle est la huitième note ?

R. — Elle est la même que la première, si ce n'est qu'elle donne un son plus aigu. — *Exemple :*



5. — Les Figures de Notes.

D. — À qui doit-on l'invention des figures ou valeurs de notes et leur modification ?

R. — À Francon de Cologne qui vivait au onzième siècle; il est regardé comme l'inventeur des valeurs. Au quatorzième siècle, Jean de Muris en modifia quelques unes, et elles furent définitivement fixées ce qu'elles sont aujourd'hui, au dix-septième siècle, car au seizième siècle les valeurs avaient encore des formes carrées et losanges.

NOTES JUSTIFICATIVES.

La Portée. — *voy.* Fétis dans son *Résumé philosophique.*
Les Clefs. — *voy.* Stafford, page 191. - Les ouvrages de Guido en font foi.
Notes. — *voy.* Fétis, pages 164 et 168. - *voyez* Choron.
Figures de notes. — *voy.* Stafford, page 319. - Fétis, pages 177 - 199 - 224. De Lafage. — Choron.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

Des Valeurs de Notes.

1. **D.** — Comment représente-t-on les Valeurs de Notes ?
   R. — On représente les *Valeurs de Notes* par *Sept figures différentes.*
2. **D.** — Comment nomme-t-on ces Sept Figures de Notes ?
   R. — Ces *Sept figures de Notes* se nomment :

LE MAITRE : Tracez les Sept Figures de Notes sur la Portée.

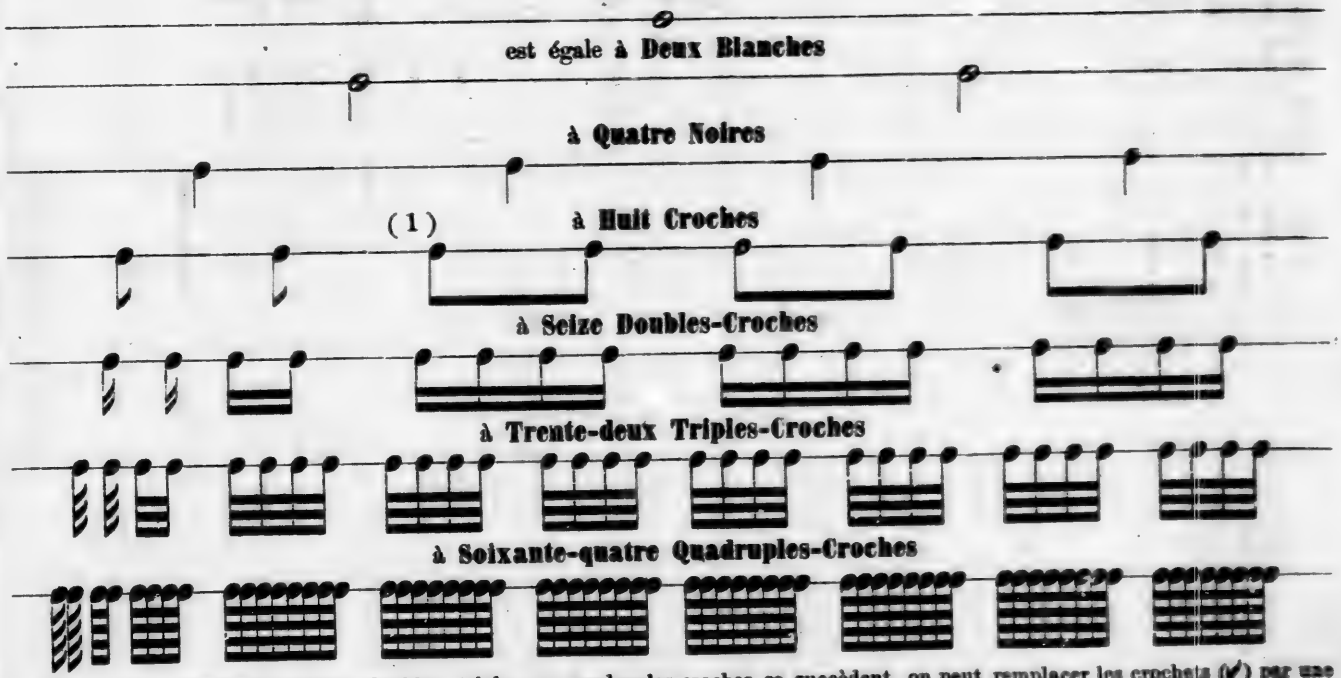
Nom des Figures.		Fractions de l'Unité.
1. La *Ronde*.....	𝅝	ou l'*Entier* — (ou l'*Unité.*)
2. La *Blanche*.....	𝅗𝅥	ou la *Moitié* de..... —
3. La *Noire*.....	♩	— *Quatrième* de..... —
4. La *Croche*.....	♪	— *Huitième* de..... —
5. La *Double-Croche*.....	𝅘𝅥𝅯	— *Seizième* de..... —
6. La *Triple-Croche*.....	𝅘𝅥𝅰	— *Trente-deuxième* de —
7. La *Quadruple-Croche*...	𝅘𝅥𝅱	— *Soixante-quatrième* —

3. **D.** — Qu'elle est la Figure de Note principale ?

R. — C'est la *Ronde* qui est la *figure* de te principale d'où découle toutes les autres figures, et elle a la valeur de *durée la plus longue :* c'est-à-dire que, pendant son exécution, on peut faire entendre soit *deux Blanches, quatre Noires, huit Croches, seize Doubles-croches, Trente-deux Triples-croches*, et enfin, *Soixante-quatre Quadruples-croches.*—Exemple :

RAPPORT DES FIGURES.

La Ronde



(1) Lorsque plusieurs croches, doubles, triples ou quadruples-croches se succèdent, on peut remplacer les crochets (♪) par une barre simple, double, triple ou quadruple.

Or, puisque la *Ronde*, principe de la subdivision des sept figures de notes, a une valeur intrinsèque si grande, il suit naturellement que :

La *Blanche* (moitié de l'*Unité*).....

a une valeur de 2 Noires .....

La *Noire*.....

a une valeur de 2 Croches.....

La *Croche*.....

a une valeur de 2 Doubles-Croches.....

La *Double-Croche*.....

a une valeur de 2 Triple-Croches.....

La *Triple-Croche*.....

a une valeur de 2 Quadruples-Croches.....

En résumé, une *figure* de note quelconque vaut toujours *deux fois* la figure qui la suit dans l'ordre progressif établi par le tableau ci-contre.

OBSERVATIONS.

Faites étudier toutes ces valeurs avec beaucoup de soin, surtout les *divisions* et les *subdivisions ;* on n'applique pas assez les élèves à ces difficultés.

Je conseillerai aux professeurs, d'essayer quelquefois, au milieu des leçons de solfége ou de piano, de revenir à tous ces principes, car il ne suffit pas de les avoir sus, il faut souvent les repasser pour qu'ils soient bien casés dans la tête.

ARTICLE II.

Des Silences.

1. **D.** — Qu'est-ce qu'un Silence ?

R. — Un *Silence* est un signe qui sert à indiquer de — petits ou longs — *repos*, et il remplace au besoin la figure des notes sous le rapport de la *durée de temps* affectée à chacune d'elles.

2. **D.** — Combien y a-t-il de Silences ?

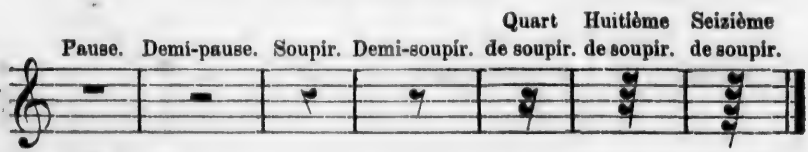
R. — Les *Silences* sont au nombre de *Sept*, comme les figures des notes.

3. **D.** — Comment nomme-t-on ces Sept Silences ?

R. — Les *Sept Silences* se nomment : la *Pause* — la *Demi-Pause* — le *Soupir* — le *Demi-soupir* — le *Quart de soupir* — le *Huitième de soupir* — et le *Seizième de soupir*.

LE MAITRE : Tracez les Sept Silences sur la Portée.

Les Sept Silences.



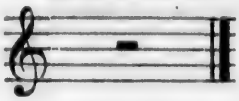
4. **D.** — Comment place-t-on la Pause et la Demi-Pause ?

R. — On place la *Pause* sous la 4e ligne, — et on place la *Demi-Pause* sur la 3e ligne.

LE MAITRE : Tracez ces deux Silences sur la Portée.

La Pause.

La Demi-Pause.



5. **D.** — Divise-t-on les Silences de la même manière que les figures de notes ?

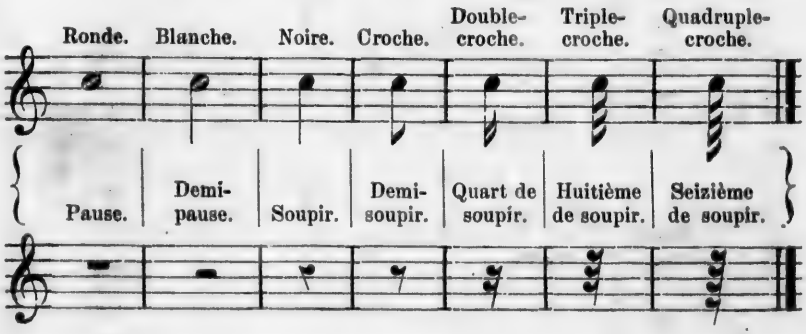
R. — La *division* des *Silences* est la même que celle des *notes* ; ainsi, la Pause vaut : 2 demi-pauses — ou 4 Soupirs — ou 8 demi-soupirs — ou 16 Quarts de soupir — ou 32 Huitièmes de soupir — ou, enfin, 64 Seizièmes de soupir.

6. **D.** — Les Silences sont-ils d'une Durée égale à celle des figures de notes ?

R. — La *durée* des *Silences* est *égale* à celle des figures de notes.

LE MAITRE : Tracez cet exemple sur la Portée.

Comparaison des Valeurs et des Silences.



ARTICLE III.

Du Point

POSÉ APRÈS LES NOTES OU LES SILENCES.

1. **D.** — Que fait un Point posé après une Note ou un Silence ?

R. — Le *Point* posé après une *Note* ou un *Silence*, augmente cette Note ou ce Silence de la *moitié de leur valeur*. Ainsi :

Une ronde	*pointée* vaut	3 blanches ;
Une blanche	— —	3 noires ;
Une noire	— —	3 croches ;
Une croche	— —	3 doubles-croches ;
Une double-croche	— —	3 triples-croches ;
Une triple-croche	— —	3 quadruples-croches.
Un soupir	*pointé* vaut	3 demi-soupirs ;
Un demi-soupir	— —	3 quarts de soupirs ;
Un quart de soupir	— —	3 huitièmes de soupir ;
Un huitième de soupir	— —	3 seizièmes de soupir.

L'on ne *pointe* pas les *pauses* ni les *demi-pauses*.

2. **D.** — Que vaut un deuxième Point posé après le premier point ?

R. — Le *deuxième point* vaut la moitié du premier point, et un *troisième* vaudrait de même la moitié du second point.

RÉCAPITULATION DES QUESTIONS PLACÉES DANS LA DEUXIÈME PARTIE.

Les sept Silences.

Relation des Notes avec les Silences.

DIVISION DES SILENCES.

LA PAUSE VAUT :

ou 16 , ou 32 , ou 64 .

Du Point posé après la Note.

Les deux points après la note.

Le Point posé après le Silence.

Les deux Points après le Silence.

NOTA.

On ne met pas de *point* après la *pause* ni la *demi-pause*. — Et on ne met pas les deux *points* après le *huitième de soupir*.

Faites écrire par l'élève, sur son ardoise, la relation de chaque valeur sous la note *pointée* et *double-pointée*. — Faire de même pour ce qui concerne les Silences.

NOTICE HISTORIQUE

SUR LES SIGNES DE MUSIQUE PLACÉS DANS LA DEUXIÈME PARTIE DE CE LIVRE.

1. — Valeurs de notes ou valeurs de temps.

Avant Francon il existait quelques valeurs, mais c'est à lui qu'on doit leur mise en ordre et l'addition de quelques-unes. Les siècles qui ont suivi les ont mis en nombre et en figure ce qu'elles sont aujourd'hui.

D. — Existait-il des signes équivalents avant la notation moderne ?

R. — Il en existait évidemment, mais leurs figures sont de véritables hiéroglyphes dont la traduction a été diversement interprêtée.

2. — Les Silences.

D. — À qui attribue-t-on l'invention des Silences ?

R. — À Francon de Cologne qui créa la plupart des signes dont on reconnaît l'utilité aujourd'hui.

3. — Le Point.

D. — Quel est l'inventeur des Points d'augmentation ?

R. — Ces Points d'augmentation font partie des innovations apportées par Francon.

NOTES JUSTIFICATIVES.

Les Valeurs. — *voy.* la Bibliographie de Francon. — Stafford, page 319. — Fétis, pages 177-199-224. — De Lafage. — Choron, etc.
Les Silences. — *voy.* les auteurs ci-dessus.
Le Point. — *voy.* l'abbé Migne dans son *Diction. de Plain-chant*

RÉCAPITULATION DES QUESTIONS PLACÉES DANS LA DEUXIÈME PARTIE.

Les sept Silences.

Relation des Notes avec les Silences.

NOTICE

SUR

LA MESURE.

Un morceau de musique quelconque a une certaine *durée*. Pour mesurer cette durée totale, on la décompose en un nombre plus ou moins grand de parties égales.

On appelle une *mesure* une durée plus ou moins longue que l'on prend pour *unité*. Le morceau entier n'est que la somme de ces mesures.

Plus les mesures sont longues, et moins il y en aura dans le morceau. Au contraire, elles seront d'autant plus nombreuses qu'elles seront plus courtes.

Dans la musique écrite, chaque *mesure* est renfermée entre deux barres qui traversent perpendiculairement la portée. Par ce moyen, l'œil isole chacune de ces mesures, et apprécie beaucoup plus facilement les différentes valeurs qui la composent.

On dit aussi qu'une personne *exécute un morceau en mesure* lorsqu'elle observe d'une manière rigoureuse le rhythme musical. Dans ce dernier cas, on a fixé la *durée divisionnaire* de chaque mesure sur la *Ronde* et sur la *Blanche pointée ;* ces deux valeurs sont celles que l'on prend le plus souvent pour *unité de mesure.*

Comme la *Ronde* admet une infinité de substitutions, pour faciliter la lecture, on décompose par la pensée chaque *mesure* en un certain nombre de parties égales qu'on nomme *temps.* Cette division se fait en *deux* ou en *quatre* parties.

La *Blanche pointée* se divise en trois parties : la mesure qui prend cette valeur pour *unité* se nomme *mesure à trois temps.*

TROISIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

Des mesures simples et composées.

1. **D.** — De quel Signe se sert-on pour séparer les Mesures ?
R. — On se sert, pour *séparer* les mesures, de *deux barres* perpendiculaires appelées *barres de séparation.*

2. **D.** — Qu'est-ce que la Mesure ?
R. — La *mesure* est le *partage* ou la *division* de la *durée* des *sons* en plusieurs *parties égales.*

3. **D.** — Comment nomme-t-on chaque Division ?
R. — Chaque *division* se nomme un *temps.*

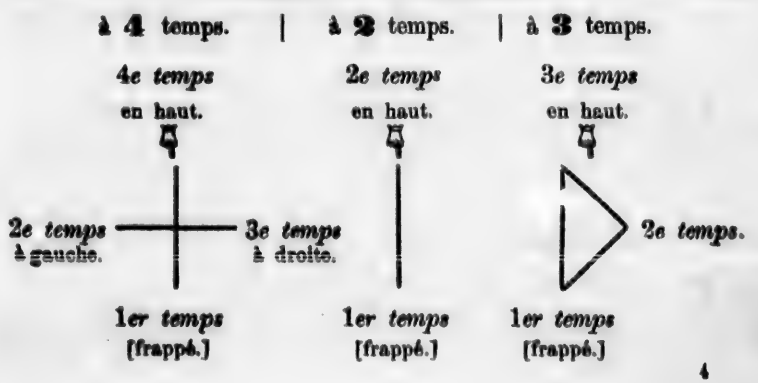
4. **D.** — Qu'est-ce qui caractérise le Temps ?
R. — C'est toujours *une Noire* ou *sa valeur* qui caractérise chaque *temps.*

5. **D.** — Que fait-on pour bien faire sentir chaque Temps ?
R. — On fait sentir le *temps* de la mesure en marquant chaque *temps* par un mouvement de la main ou du pied; ce qui s'appelle *battre la mesure.* — La pratique de plusieurs instruments permet aussi de *compter à haute voix* chaque *temps* de la mesure.

6. **D.** — Combien y a-t-il de manières de Battre la Mesure ?
R. — Il y a *trois* manières de battre la mesure : on bat la *mesure à* **4** *temps* — *à* **2** *temps* — et *à* **3** *temps.*

LE MAITRE : Tracez les Trois mesures-types sur le tableau.

MANIÈRE DE BATTRE
LES TROIS MESURES-TYPES.



7. **D.** — Comment connaît-on la Mesure d'une composition ?

R. — On connaît la *mesure* d'une composition au moyen d'une *lettre* ou de *chiffres* placés après la clef et en tête de la composition.

8. **D.** — Combien y a-t-il d'espèces de Mesures ?

R. — Il y a *deux espèces* de mesures : les *Mesures simples* et les *Mesures composées.*

ARTICLE II.

1° DES MESURES SIMPLES.

1. **D.** — Comment indique-t-on les Mesures Simples ?

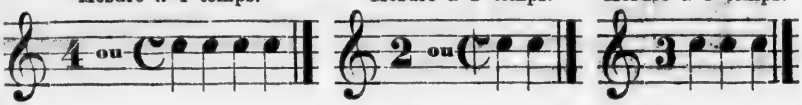
R. — On indique et on appelle les Mesures Simples celles qui sont représentées par un *un seul Chiffre* ou *une seule Lettre.*

2. **D.** — Combien y a-t-il de Mesures simples ?

R. — Il y a *Trois mesures simples* et on les représentent ainsi : la mesure à Quatre Temps se marque avec un **4** ou un **C** : — la mesure à Deux Temps se marque avec un **2** ou un **C** barré ; — et la mesure à Trois Temps se marque avec un **3** seulement.

LE MAITRE : Tracez ces trois exemples sur la Portée.

Mesure à 4 temps. Mesure à 2 temps. Mesure à 3 temps.



2° DES MESURES COMPOSÉES.

1. **D.** — Comment représente-t-on les Mesures Composées ?

R. — On représente les Mesures Composées avec *Deux Chiffres* placés l'un au-dessous de l'autre en tête de la composition.

2. **D.** — Que signifie ces Deux Chiffres ?

R. — Le *chiffre* du dessus signifie la *quantité* de la *valeur*, et le *chiffre* du dessous représente la *division* de la *Ronde* : ainsi, si ce dernier chiffre représente un **1**, c'est l'*Entier* ou la Ronde ; si c'est un **2**, c'est la *Moitié* de la ronde ou la *Blanche* ; si c'est un **4**, c'est le *Quart* de la ronde ou la *Noire* ; si c'est un **8**, c'est le *Huitième* de la ronde ou la *Croche* ; si c'est un **16**, c'est le *Seizième* de la ronde ou la *Double-croche.*

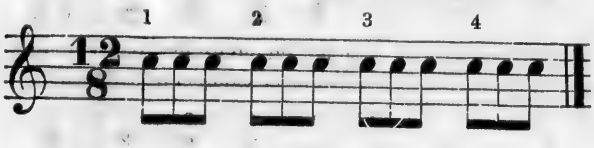
3. **D.** — Combien y a-t-il de Mesures Composées ?

R. — Il y a *Trois* Mesures Composées dérivées des trois Mesures simples ou types, et elles sont ainsi nommées : la mesure à **Douze-huit**

qui se bat sur la mesure simple à **4** temps ; — la mesure à **Neuf-huit** qui se bat sur la mesure simple à **3** temps ; — et la mesure à **Six-huit** qui se bat sur la mesure simple à **2** temps.

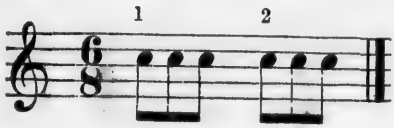
LE MAITRE : Tracez ces trois exemples sur la Portée.

Mesure à DOUZE-HUIT



se battant sur la mesure simple à 2 temps.

Mesure à SIX-HUIT



se battant sur la mesure simple à 2 temps.

Mesure à NEUF-HUIT

se battant sur la mesure simple à 3 temps.

4. **D.** — Connaît-on d'autres Mesures composées ?

R. — On connaît plusieurs autres Mesures composées et le tableau suivant en donne la composition.

REMARQUES.

Les Mesures composées se battent à 2 temps, (quelquefois à 4 temps), quand le chiffre supérieur est un nombre *pair* ; et les Mesures composées se battent à 3 temps, quand le chiffre supérieur est un nombre *impair*.

Les Mesures composées sont de deux espèces, ou *Binaires* ou *Ternaires*, selon que leurs *temps* se fractionnent en *deux* ou en *trois* parties.

NOTA.—On fera bien d'exercer très-souvent les élèves sur toutes les Mesures composées indiquées sur le tableau en les leur faisant décomposer une par une sur l'ardoise.

Tableau de toutes les mesures composées

MESURES

À 2 ET À 4 TEMPS.

1 $\frac{2}{1}$ | $\frac{2}{2}$ | $\frac{2}{4}$ | 2 $\frac{2}{8}$

Donc, on comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

2 | 2 | 2 | 2

3 $\frac{4}{2}$ | $\frac{4}{4}$

Donc, on comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

4 | 4

4 $\frac{6}{2}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{6}{8}$

Donc, on comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

6 | 6 | 6

$\frac{12}{4}$ | $\frac{12}{8}$ | $\frac{12}{16}$

Donc, on comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

12 | 12 | 12

À 3 ET À 5 TEMPS.

5 $\frac{3}{1}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{16}$

Donc, on comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

3 | 3 | 3 | 3 | 3

$\frac{5}{4}$

Cette mesure est l'accouplement de celles à 3 et à 2 temps. Elle se compose ainsi :

3 · 2

6 $\frac{9}{4}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{16}$

Donc, on comptera dans chaque mesure la valeur ou la durée de :

9 | 9 | 9

Les mesures signalées par les Nos. 1, 2, 3, 4, 5 et 6 sont rarement employées dans la musique moderne.

Il faut souvent exercer les élèves sur toutes ces mesures, et les leur bien faire comprendre. —

ARTICLE III.

Des tons et des demi-tons.

1. **D.** — Comment calcule-t-on la Distance ou Intervalle qui sépare les Notes ?

R. — On calcule la *distance* ou *intervalle* qui sépare les *notes* par *TONS* et par *DEMI-TONS.*

2. **D.** — Combien y a-t-il de Tons et de Demi-Tons ?

R. — Il y a **5** *Tons* et **2** *Demi-Tons* qui représentent 12 demi-tons.

3. **D.** — Où place-t-on les Cinq Tons et les Deux Demi-Tons ?

R. — On place les **5** *Tons* et les **2** *Demi-Tons* dans la gamme.

4. **D.** — Comment forme-t-on la Gamme ?

R. — On forme la *Gamme* en plaçant les *Sept Notes* dans un ordre convenu.

5. **D.** — Comment appelle-t-on la distance qui existe entre chaque Note de la gamme ?

R. — La distance qui existe entre chaque Note de la *gamme* s'appelle un *degré.*

6. **D.** — Combien y a-t-il de Degrés dans la gamme ?

R. — Il y a *Huit degrés* dans la gamme, parce que la *gamme* se compose de *Sept notes* auxquelles on ajoute la *répétition* de la *première* note ; et la répétition de cette première note forme l'*OCTAVE* ou la *huitième* note de la gamme.

7. **D.** — Comment désigne-t-on la Distance qui existe entre les différents Degrés de la gamme ?

R. — On désigne la distance qui existe entre les *différents degrés* de la gamme en ajoutant à chaque degré de la gamme un *adjectif numérique* qui indique alors la place que chacun d'eux occupe dans la gamme à laquelle ils appartiennent tous.

ARTICLE IV.

Des intervalles.

1. **D.** — Comment nomme-t-on chaque degré et chaque Intervalle de la gamme ?

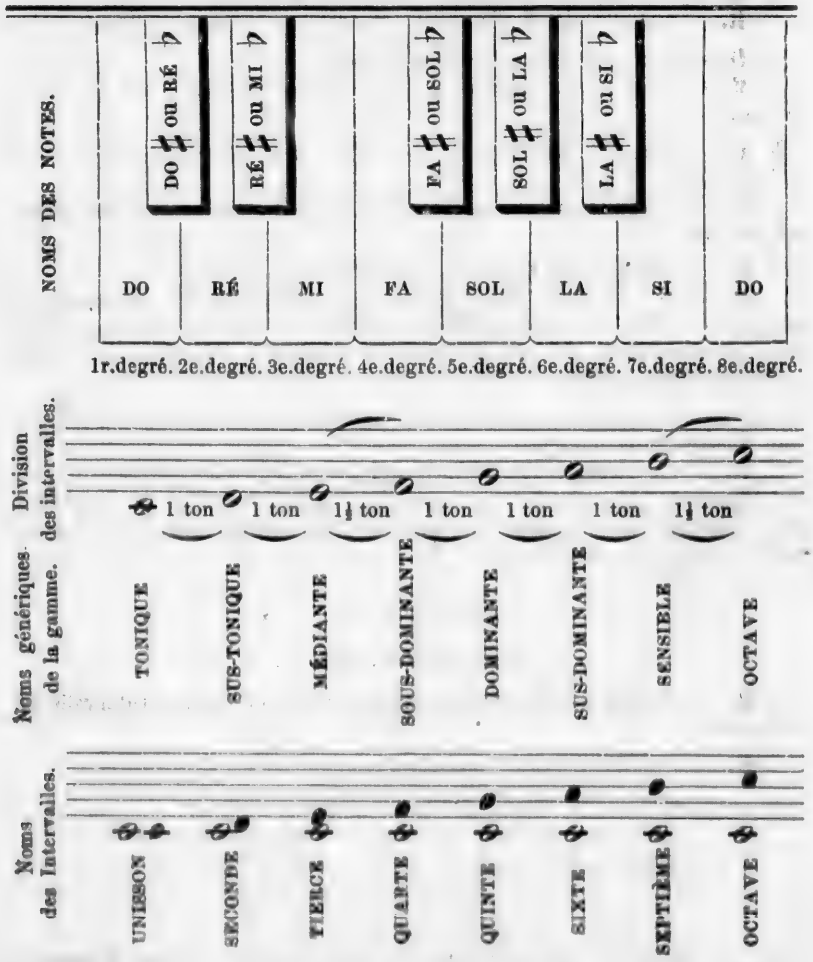
R. — Premier degré ou premier intervalle appelé TONIQUE ;
Deuxième degré, ou intervalle de SECONDE ;
Troisième degré, ou intervalle de TIERCE ;
Quatrième degré, ou intervalle de QUARTE ;
Cinquième degré, ou intervalle de QUINTE ;
Sixième degré, ou intervalle de SIXTE ;
Septième degré, ou intervalle de SEPTIÈME, ou note Sensible ;
Huitième degré, ou intervalle d'OCTAVE.

2. **D.** — Comment nomme-t-on le Premier son d'une gamme ?
R. — Le *Premier son* d'une gamme porte le nom de *Tonique.*

3. **D.** — Les Intervalles ne portent-ils pas encore un autre nom ?
R. — Les *Intervalles* se nomment aussi : *TONIQUE — Sus-TONIQUE—MÉDIANTE—Sous-DOMINANTE—DOMINANTE—Sus-DOMINANTE—SENSIBLE*—et *OCTAVE.*

FIGURE D'UNE OCTAVE DE PIANO

POUR SERVIR À CONNAITRE LES NOMS DE CHAQUE DEGRÉ DE LA GAMME.



FIN DE LA TROISIÈME PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

De la formation de la gamme.

1. **D.** — Comment forme-t-on la Gamme ?

R. — On forme la *Gamme* avec les Sept Notes que l'on place dans un ordre convenu.

2. **D.** — Combien y a-t-il d'Espèces de Gammes.

R. — Il y a *deux* espèces de gammes : les *gammes Majeures* et les *gammes Mineures*, selon qu'elles appartiennent au *Mode* majeur ou au *Mode* mineur.

3. **D.** — Où place-t-on les deux Demi-Tons dans les Gammes majeures ?

R. — On place les **2** Demi-tons, dans les gammes Majeures, du **3**e. au **4**e. *degré*, et du **7**e. au **8**e. *degré*. (VOYEZ la *figure*, page 30.)

4. **D.** — Où place-t-on les deux Demi-Tons dans les Gammes mineures ?

R. — On place les **2** Demi-Tons, dans les gammes Mineures, du **2**e. au **3**e. *degré*, et du **7**e. au **8**e. *degré*.

LE MAITRE : Tracez la position de chaque demi-ton sur la Portée.

Figure de la Gamme Majeure primitive avec l'indication de la position des TONS et DEMIS-TONS.

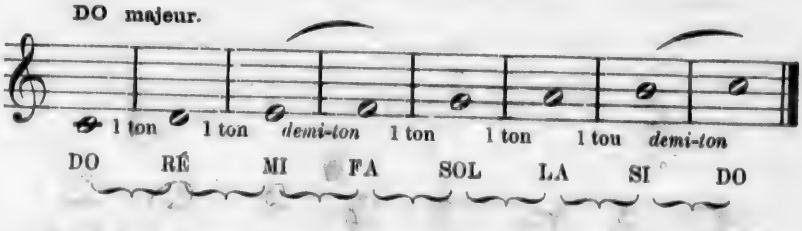
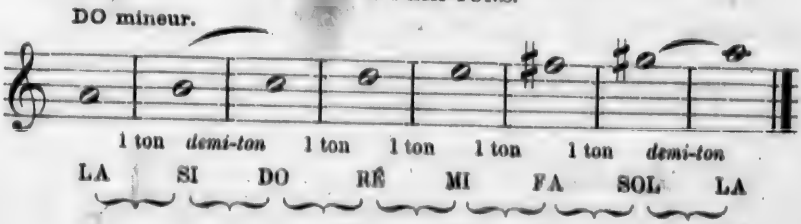


Figure de la Gamme Mineure primitive avec l'indication de la position des TONS et DEMI-TONS.



5. **D.** — Quelle différence y a-t-il entre les deux Modes ?

R. — La principale différence qui caractérise les deux modes existe dans la première *tierce* de leur gamme, qui contient *Deux Tons* si le mode est Majeur, et *Un Ton et Demi* seulement si le mode est Mineur.

ARTICLE II.

Du dièse, du bémol, du bécarre.

1. **D.** — Toutes les Notes peuvent-elles servir à former une Gamme quelconque ?

R. — Toutes les Notes peuvent servir à former une Gamme, *à la condition* que l'ordre des Tons et des Demi-Tons ne soit pas *interverti*.

2. **D.** — Comment obtient-on ce résultat ?

R. — On obtient ce résultat au moyen de *Trois Signes*, savoir : le *DIÈSE* — le *BÉMOL* — et le *BÉCARRE*.

3. **D.** — Quel est l'usage de chacun de ces Trois Signes placé à la *gauche* d'une note ?

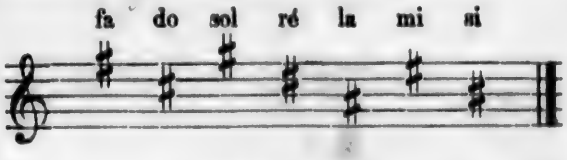
R. — Le dièse fait monter la note d'Un demi-ton ;
— Le bémol fait baisser la note d'Un demi-ton ;
— Le bécarre remet la note dans son ton naturel.

DES DIÈSES.

1. **D.** — Combien y a-t-il de Dièses, et dans quel ordre les pose-t-on ?

R. — Il y a *Sept* Dièses, et on les pose de *QUINTE* en *QUINTE* en montant : *FA, DO, SOL, RÉ, LA, MI, SI.*

LE MAITRE : Tracez les sept Dièses sur la Portée.

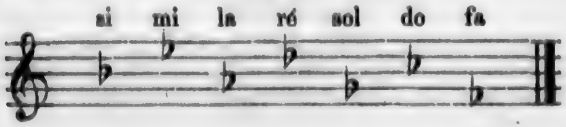


DES BÉMOLS.

2. **D.** — Combien y a-t il de Bémols, et dans quel ordre les pose-t-on ?

R. — Il y a *Sept* Bémols, et on les pose de *QUARTE* en *QUARTE* en montant : *SI, MI, LA, RÉ, SOL, DO, FA.*

LE MAITRE : Tracez les sept Bémols sur la Portée.



DES BÉCARRES.

1. **D.** — Pose-t-on Un ou plusieurs Bécarres au début d'un morceau ?

R. — On ne pose jamais de Bécarres au début d'un morceau, à moins que ce morceau n'ait été précédé d'une autre composition diésée ou bémolisée ; dans ce cas, on met autant de Bécarres que l'on a besoin d'ôter de dièses ou de bémols.

ARTICLE III.

De la tonique.

1. **D.** — Comment appelle-t-on la Note qui sert de point de départ à une Gamme ?

R. — La Note qui sert de point de départ à une Gamme s'appelle *TONIQUE.*

2. **D.** — Avec des Dièses à la clef, où trouve-t-on la Note sur laquelle est construite la gamme Majeure ?

R. — La Note sur laquelle est construite la Gamme Majeure est toujours placée *Un Degré au-dessus* du dernier dièse posé à la clef.

3. **D.** — Avec des Bémols à la clef, où trouve-t-on la Note sur laquelle est construite la Gamme Majeure ?

R. — La Note sur laquelle est construite la Gamme Majeure est toujours placée *Quatre Degrés au-dessous* du dernier bémol posé à la clef.

4. **D.** — Où trouve-t-on la Tonique de la Gamme Mineure, soit avec des Dièses, soit avec des Bémols posés à la clef ?

R. — La *TONIQUE* mineure ou le *relatif Mineure* est toujours placé *UNE TIERCE au-dessous* de la *TONIQUE* majeure ; cette règle générale indique très-naturellement que *chaque Gamme Majeure* a une *Gamme relative mineure.*

CINQUIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

Gammes formées par les dièses.

1. **D.** — Quel effet produit Chaque Dièse posé à la clef ?

R. — Chaque *Dièse* posé à la clef rend le *SON* qu'il affecte *NOTE SENSIBLE* du *ton* principal majeur dans lequel est le morceau tout entier. Mais, comme les deux tons-primitifs de *Do* majeur et de *La* mineur ne prennent ni dièses ni bémols à la clef, et que le *fa*, première note qui peut être *diésée*, est la Note Sensible ou Septième du ton de *sol* :

Avec **1** dièse à la clef,	on est en	SOL	MAJEUR	ou en	MI	MINEUR.
Avec **2** dièse à la clef,	—	RÉ	—		SI	—
Avec **3**	—	LA	—		FA	—
Avec **4**	—	MI	—		DO	—

Avec **5**	—	—	SI ♯	—	SOL ♯	—
Avec **6**	—	—	FA ♯	—	RÉ ♯	—
Avec **7**	—	—	DO ♯	—	LA ♯	—

ARTICLE II.

Du double-dièse.

1. **D.** — Que fait-on pour hausser d'Un demi-ton les 6e. et 7e. degrés de la gamme de LA dièse mineure ?

R. — Pour hausser d'*Un demi-ton* la gamme de *LA* dièse *mineur*, on est obligé d'employer un *signe* appelé *DOUBLE-DIÈSE*, et dont voici la figure.

2. **D.** — Que fait un Double dièse posé devant une Note Naturelle ?

R. — La *Double-dièse* posé devant une Note *naturelle* augmente cette note de Deux demi-tons, mais cette position n'est pas usitée.

3. **D.** — Que fait le Double-dièse posé devant une note déjà dièsée ?

R. — Le Double-dièse posé devant une Note déjà dièsée hausse seulement cette note d'un Demi-ton, ainsi que cela se pratique plus communément.

ARTICLE III.

Gammes formées par les bémols.

1. **D.** — Où pose-t-on le Premier bémol ?

R. — On pose le Premier *bémol* à la clef Quatre degrés au-dessus de la Tonique.

2. **D.** — Où trouve-t-on la Tonique Mineure dans les Gammes bémolisées ?

R. — On trouve la Tonique Mineure des Gammes bémolisées une *TIERCE* ou trois degrés au-dessous de la tonique de chaque Gamme majeure bémolisée. Ainsi :

Avec **1** bémol à la clef, on est en FA MAJEUR ou en RÉ MINEUR.						
Avec **2** bémols à la clef,	—	—	SI ♭	—	SOL	—
Avec **3**	—	—	MI ♭	—	DO	—
Avec **4**	—	—	LA ♭	—	FA	—
Avec **5**	—	—	RÉ ♭	—	SI ♭	—
Avec **6**	—	—	SOL ♭	—	MI ♭	—
Avec **7**	—	—	DO ♭	—	LA ♭	—

ARTICLE IV.

Du double-bémol.

1. **D.** — Que fait-on lorsqu'on veut rendre Mineure la Tierce du ton de DO bémol majeur ?

R. — Pour rendre *mineure* la *TIERCE* dans le ton de *DO* bémol

majeur, on est obligé d'employer le *DOUBLE-BÉMOL* ainsi figuré. 𝄫

2. **D.** — Que fait le Double-bémol posé devant une note Naturelle ?

R. — Le *Double-bémol* posé devant une note naturelle baisse cette note de Deux demi-tons, mais ce cas ne se présente presque jamais.

3. **D.** — Que fait le Double-bémol posé devant une note déjà bémolisée ?

R. — Le Double-bémol posé devant une note déjà bémolisée ne baisse cette note que d'un nouveau Demi-ton.

FIN DE LA CINQUIÈME PARTIE.

NOTICE

SUR

L'EXPRESSION.

L'*Expression* est l'accent, l'intention que l'exécutant donne aux morceaux et même à chaque phrase mélodique, afin d'en tirer tout l'effet dont ils sont susceptibles.

Les *Signes d'expressions* sont certains mots qui indiquent qu'il faut ralentir ou hâter le mouvement, accentuer certains passages d'une manière particulière.

Ce n'est pas l'exacte et la stricte observance des *signes* que nous allons expliquer qui fait le musicien accompli ; non, l'artiste distingué, sans s'écarter des idées du compositeur, met dans son exécution, un certain feu, un goût, un sentiment que tous les signes imaginables ne pourraient exprimer. Nous ajouterons qu'il faut mettre beaucoup de réserve et de modération dans l'usage des signes d'expression qui, autrement, donnent à l'exécutant un style prétentieux et incorrecte.

SIXIÈME PARTIE.

ARTICLE I.

De quelques Signes

DONT IL FAUT CONNAITRE L'USAGE.

Du Coulé.

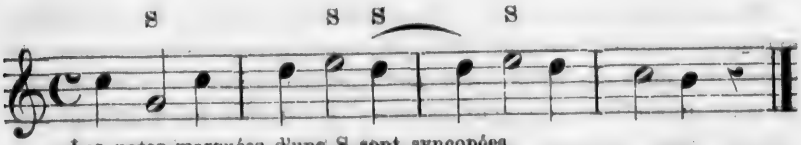
Le COULÉ est une *courbe* qui unit *deux* ou *plusieurs* notes. *Ex* .

De la Liaison.

La LIAISON est un *trait* qui unit *deux* notes placées sur le *même* degré ; dans ce cas, on ne répète pas la *seconde* note, et alors, les *deux* notes semblent n'en faire qu'*une*.

De la Syncope.

La SYNCOPE est l'effet qui résulte d'une *valeur* quelconque partagée également entre la partie *faible* d'un *temps* et la partie *forte* du *temps* suivant. *Exemple :*



Les notes marquées d'une S sont syncopées.

Du Point d'Orgue.

Le POINT placé au-dessus de la note et surmonté d'un demi-cercle s'appelle *Point d'Orgue* ou *de Repos* ; ce signe indique qu'il faut prolonger la *durée* de la valeur de la note. Cette prolongation est arbitraire.

Le même signe placé au-dessus d'un Silence produit le même effet que sur la note. *Exemple :*

Exemple du Point d'Orgue.

Du Point et de l'Accent.

Le POINT ou L'ACCENT placé sur une note indique qu'il faut *pointer* ou *piquer* la note. *Ex :*

De l'Attaque.

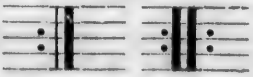
Le signe suivant > sur la note, indique qu'il faut l'*attaquer*, la *saisir*. *Exemple* :

Du Soufflet.

Ce signe < sert à *augmenter* le son, et le même signe > sert aussi à *diminuer* le son. *Exemple* :

De la Reprise.

Les DEUX POINTS placés auprès d'une double-barre, indique qu'il faut répéter une *seconde fois* la phrase qui les précède. C'est ce qu'on appelle une *reprise*.



Du Renvoi.

Le RENVOI 𝄋 marque qu'il faut *reprendre* à l'endroit où se trouve le même signe.

ARTICLE II.

De quelques Termes

DONT IL FAUT SAVOIR LA SIGNIFICATION.

TERMES ITALIENS QUI SERVENT À NUANCER.

PIANO	*p*	Doux.
DOLCE	*dol.*	Doux, affectueux.
DOLCISSIMO	*dolcis.*	Très-doux.
CRESCENDO	*cres.*	En augmentant.
RINFORZANDO	*rf.*	En renforçant.
ou SFORZANDO	*sf.*	idem.
MEZZO FORTE	*mf.*	Moitié fort.
FORTE	*f.*	Fort.
FORTISSIMO	*ff.*	Très-fort.
MENO FORTE	*meno f*	Moins fort.
DIMINUENDO	*dim.*	En diminuant.
SMORZANDO	*smorz.*	En laissant mourir le son.
PIANISSIMO	*pp.*	Très-doux.
MEZZA VOCE	*mez. voce.*	A demi-voix.
ou SOTTO VOCE	*sot. voce.*	idem.

TERMES QUI INDIQUENT LE MOUVEMENT.

LENTO	Lent.
LARGO	Large.
LARGHETTO	Moins lent.
ADAGIO	Posément.
ANDANTE	Gracieusement et Rhythmé.
ANDANTINO	Diminutif du précédant.
MODERATO	Mouvement modéré.
ALLEGRETTO	Un peu plus vîte que le précédant.
ALLEGRO	Gaî.
PRESTO	Vîte.
PRESTISSIMO	Très-vîte.
VIVACE	Vif et animé.

TERMES POUR NUANCER LE MOUVEMENT.

ACCELERANDO	En accélérant.
RITARDENDO	En retardant.
ou RALLENTANDO	En rallentissant.
A PIACERE	Selon le plaisir de l'exécutant.
AD LIBITUM (terme latin)	À la volonté de l'exécutant.
COL CANTO	Suivez le chant.
A TEMPO	En mesure.
TEMPO 1°	Reprenez le premier mouvement.

OBSERVATIONS.

Nous ne terminerons pas sans recommander aux professeurs d'obliger les élèves à apprendre *par cœur* les *Expressions* musicales contenues dans cette dernière partie ; c'est une étude qui leur servira plus tard, lorsqu'ils exécuteront des morceaux où ils trouveront fréquemment les *termes* que nous avons indiqués ci-dessus, et dont le nombre est assez restreint pour qu'ils puissent facilement les retenir.

Il faut aussi que les élèves comprennent bien qu'il est très-important, pour faire de rapide progrès, de savoir *mot à mot* toutes les questions que nous avons placées dans notre *Abécédaire*, afin qu'ils soient en mesure, en commençant l'étude d'un instrument ou de la voix, de pratiquer tous les exercices et les petits morceaux qu'il est d'usage de faire entrer dans une méthode de piano ou de tout autre instrument.

ARTICLE III.

De la position du corps, des bras et des mains.

DU CORPS.

Le siège doit être placé au milieu du piano. L'élève placé devant le clavier doit se tenir droit et immobile de manière à donner de la sûreté à son jeu. Les pieds doivent touchés à terre; si c'est un enfant, il est important de lui mettre un tabouret sous les pieds afin qu'il ait toujours une bonne tenue devant son instrument.

DES BRAS.

L'élève ne saurait apporter une trop grande attention sur la manière dont il tient ses bras. Toujours assis au milieu du piano, il doit observer que les coudes soient à la même hauteur que le clavier, et pour cela, il doit régler la hauteur de son siège relativement à sa taille. Une fois bien installé, il devra poser ses mains sur le clavier en ayant le soin que ses coudes appuient à ses côtés afin de maintenir l'immobilité de sa personne.

DES MAINS.

La position des mains sur le clavier est la chose la plus importante de l'étude du piano. C'est au professeur à surveiller l'élève chaque jour afin qu'il ne prenne point de mauvaises habitudes, car le jeu de l'élève se ressentirait pour toujours des défauts qu'il aurait contracté dès le commencement de ses études. Il faut que les mains soient naturellement posées sur le clavier et le bout des doigts légèrement arrondis. Les mains ne devront faire aucun mouvement en faisant les exercices des cinq doigts ni les gammes, et il faut avoir le soin de les tenir toutes les deux à égale hauteur. De même, il faut éviter de tourner le poignet en passant le pouce de l'une et l'autre main sous les autres doigts. En un mot, le corps, les bras et les mains doivent ne subir aucune contorsion ou mauvaise pose.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Avertissement sur la 2e Édition I
Préface II
Direction pour le travail des élèves III
Notice sur la musique V

PREMIÈRE PARTIE.

Art. I. — Notions préliminaires. — De la Portée 1
Art. II. — Des clefs 2
Art. III. — Des notes. — Exercices sur l'épellation des notes de la clef de Sol 3–5
Art. IV. — Des lignes additionnelles 6
Art. V. — Des notes la de clef de Fa. — Exercices sur l'épellation des notes de la clef de Fa 8–12
Récapitulation des questions placées dans la 1re partie 13
Notice historique de la première partie 14

DEUXIÈME PARTIE.

Art. I. — Des valeurs de notes. — Rapport des figures 17–18
Art. II. — Des silences 20
Art. III. — Du point après les notes ou les silences 21
Récapitulation des questions placées dans la 2e partie ... 22
Notice historique de la deuxième partie 23
Notice sur la musique 24

TROISIÈME PARTIE.

Art. I. — Des mesures 25
Art II. — Des mesures simples et composées. — Tableau ... 26–28
Art. III. — Des tons et demi-tons 29
Art. IV. — Des intervalles. — Figure d'une octave de piano. 29–30

QUATRIÈME PARTIE.

Art. I. — De la formation de la gamme 31
Art. II. — Du dièse, du bémol et du bécarre 32
Art. III. — De la tonique 33

CINQUIÈME PARTIE.

Art. I. — Gammes formées par les dièses 33
Art. II. — Du double-dièse 34
Art. III. — Gammes formées par les bémols 34
Art. IV. — Du double-bémol 34

SIXIÈME PARTIE.

Notice sur l'expression 35
Art. I. — Des signes d'expression 36
Art. II. — De quelques termes italiens 38
Art. III. — De la position du corps, des bras et des mains ... 39

I
II
III
V

1
2

3–5
6

8–12
13
14

17–18
20
21
22
23
24

25
26–28
29
29–30

31
32
33

33
34
34
34

35
36
38
39